

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 24 stycznia 1925. NR. 2.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Wskazówki zbierania melodyj ludowych.

Wskazówki dla zbieraczy ludowych materjałów muzycznych dadzą się ująć w następujący sposób:

1. W zasadzie należy zbierać wszystko, nie czyniąc żadnego wyboru, ponieważ dopiero rzeczą nauki jest przeprowadzić selekcję w myśl potrzeb i kierunków badań. Zdarzyć się bowiem może, iż zbieracz nie zdaje sobie dokładnie sprawy z tego, jakie znaczenie może mieć materjał zebrany przez niego. Tu należy zatem wszystko, co lud wykonuje na instrumentach i śpiewa. Wyjątki mogłyby stanowić tylko te melodje, o których się wie na pewno, że nie są stworzone przez lud lub które są notorycznie znane jako n. p. wyjątki z kompozycyj artystycznych (zwłaszcza z oper i operetek). W zbiorach Muzeum Etnograf. w Krakowie podobnie jak w tomach Kolberga, spotykamy się czasem z melodjami, których pochodzenie z popularnych operetek byłoby łatwe do udowodnienia. O ile jednak nie ma się zupełnej pewności, należy i takie melodje notować, zwłaszcza, że w formie ich używanej przez lud znajdujemy niekiedy interesujące objawy lokalnych właściwości, dających się określić wyrażeniem: „gwara muzyczna“. Następnie należy zwrócić uwagę na to, że nie wszystko co lud gra, a zwłaszcza śpiewa, moglibyśmy nazwać „melodjami“, jednak, że wszystko to należy do muzyki i jej objawów w ludzie. Wymienić tu należy krótkie motywy z kilku tylko nieraz tonów złożone, dalej: melodyjne nawoływania, „nahukiwania“, zawodzenia itp., pozbawione często słów, a jednak nie przestające być muzyką wokalną; wreszcie recytowania tekstu na jednym, dwóch lub trzech tonach; właśnie ten ważny materjał prawie zupełnie nie jest w dotychczasowych zbiorach i zbiorkach

uwzględniany, tak iż brak ten stanowi dotkliwą lukę w naszej literaturze ludoznawczej. Mylnem jest również pogląd, według którego pieśni religijne śpiewane przez lud nie należą do ludowej muzyki. Pochodzenie ich może być nie ludowe, jednakże albo sposób wykonania (manjera) albo zmieniona forma mogą być ważnym przyczynkiem do poznania pewnych, zasadniczych nieraz odrębności. Tu należy zwrócić uwagę, że łączy się to z pieśniami obrzędowemi, zazwyczaj śpiewanemi rzadko i dlatego nie dość często notowanemi przez zbieraczy, ponieważ sposobność do zanotowania ich nie zdarza się ustawicznie; wiemy, że istnieją pieśni obrzędowe nie co rok nawet śpiewane. Widzimy z powyższego, że zbieracz nie powinien w zasadzie czynić żadnych wyborów, lecz notować bezwzględnie wszystko. Obowiązkiem jego jest ponadto nie być zaskoczonym przez niespodziewane sposobności zanotowania melodyj. Notatnik nutowy ma być jego nierozłączonym towarzyszem. Wiele wartościowych (z różnych punktów widzenia) melodyj nie zanotowano li tylko z powodu nie zwracania uwagi na ten ważny punkt w pracy zbierawczej. Nie liczono się z tem, że lud swobodnie uprawia muzykę tylko wtedy, gdy nie wie, że jest przedmiotem ciekawości czyjejś lub szczególnej, łatwo dającej się stwierdzić uwagi. Kto miał jako zbieracz melodyj do czynienia z ludem, ten wie, że melodje notowane ukradkiem, bez świadomości wiejskiego muzykanta (zwłaszcza śpiewaka) mają wszelkie cechy stanowiące muzyczny folklor, gdy tymczasem melodje notowane tak, że śpiewak o tem wie, przedstawiają się często (jeśli nie zazwyczaj) jako suchy szkielet, pozbawiony szeregu cech swoistej, a więc jedynie autentycznej interpretacyjnej maniery, która niekiedy jest jedynym wartościowym elementem w danym materjale melodyjnym. Ułatwieniem wielkiem jest niekrępowana konwencjonalnemi formami zażyła znajomość z medjum. Dzięki jej zebrano już wiele cennego materjału. Z reguły jednak tylko nieprzymuszony, nie „zamówiony" śpiew stanowi objektywnie wartościowe źródło muzycznego folkloru. W daleko mniejszej mierze dotyczy to muzyki instrumentalnej, choć i tu nie zawsze można postępować bez ostrożności. Dotyczy to zwłaszcza tych produkcyj, które nie są muzyką taneczną. Zwróciliśmy uwagę na maniery wykonawcze ludu, jako na rzecz niezmiernie ważną. Nietrudno uzasadnić te wymagania. Wiemy, że istnieją melodje śpiewane na wszystkich ziemiach Polski, a jednak wszędzie inaczej nawet wtedy, gdy tony i interwale melodyj nie ulegają żadnym lub prawie żadnym, nie wiele znaczącym zmianom. Różnica leży jedynie w sposobie wykonania, w manierze wykonawczej, ta zaś jest niezmiernie ważnym czynnikiem w badaniach etnograficznych, choć niewielu jeszcze interesowanych zdaje sobie dokładnie sprawę z jej znaczenia. Do tej kwestji wracać będziemy w dalszych ustępach tej pracy.

2. Melodje ludowe zbiera się bądź zapomocą zdjęć fonograficznych, bądź też notując je wprost na papierze nuto-

wym ze słuchu. Nie wszystkie melodje wymagają zdjęć fonograficznych, nie wszystkie melodje dadzą się zapisać bez pomocy fonografu. Zdjęcia za pomocą fonografu są zwłaszcza obecnie bardzo kosztowne, nie wszędzie jest też fonograf do rozporządzenia. Oczywiście brak fonografów w większej ilości jest poważną przeszkodą w pracy systematycznej nad polską muzyką ludową. Powoduje też luki wśród najbardziej interesującego materjału. Przepadają nie dające się łatwo zanotować ze słuchu melodje, które co do rytmiki i tonalnych cech są nietylko wartościowe estetycznie, lecz i ze stanowiska nauki. Nie posiada się wskutek tego materjału, który zwłaszcza dla badań porównawczych jest niezbędnym, gdyż odkrywa pewne cechy, które w ogólnie śpiewanych i granych melodjach ludowych już mogły zniknąć lub uledz zasadniczym przemianom. Jest zaś rzeczą wiadomą, że zbieracz przeciętnie muzykalny jest skłonny do notowania melodyj mających rytm nieskomplikowany, tempo powolne i tych, które mają stosunki tonalne proste, a prócz tego identyczne lub zbliżone do „dur“ i „moll“. Jeśli zachodzą komplikacje równoczesne tych trzech czynników, zbieracz stroni od wysiłku nawet wtedy, gdy wysiłek mógłby przy niewielkiem stosunkowo natężeniu uwagi wydać retultaty pozytywne. Ale w niektórych wypadkach trudności nie są do pokonania nawet wtedy, gdy są one o wiele mniejsze, niż przy notowaniu melodyj pozaeuropejskich, odznaczających się rytmiką zupełnie nieuzależnioną od czynników, które w melodyce europejskiej odgrywają rolę bardzo znaczną, a niekiedy decydującą. Wprawdzie te czynniki nie zajmują w pracy zbierawczej w zakresie folkloru europejskiego ważnej pozycji, jednakże nie mogą zniknąć zupełnie, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę maniery wykonawcze, tylko częściowo dające się wyrazić za pomocą obecnie przyjętego w ogólnej praktyce pisma muzycznego, niedoskonałego, skoro są ustawicznie czynione próby ulepszenia tegoż pisma. Muzykologja porównawcza posługuje się też szeregiem znaków pomocniczych dla notowania manier wykonawczych, ale i te znaki nie spełniają swego zadania w sposób nienaganny. Dadzą się zresztą zastosować o wiele dokładniej w melodjach pozaeuropejskich, niż w utrwalaniu ludowych manier wykonawczych zapomocą pisma nutowego. Tak więc najdokładniej nawet zanotowana melodja, mająca odzwierciedlić manierę wykonawczą danego medjum, jest daleką od precyzyjnej dokładności. Szczegóły bowiem można oznaczyć tylko ogólnie, szkicowo. Jestto analogja do utrwalania pewnych właściwości gwarowych zapomocą osobnych znaków, niezdolnych wyrazić wszystkich odcieni gwary. W notowaniu jednak „gwary muzycznej“ i jej manier wykonawczych istnieje jeszcze bardziej obszerna skala trudności, na którą składają się wprawdzie szczegóły, jednakże ilościowo w każdej melodji tak ważne, że nie uwzględnienie ich w całej rozciągłości, a ograniczenie się tylko do fenomenów zasadniczych zaciera wszelkie cechy odrębności i powoduje, że dana

melodja przedstawia się jako schemat ogólnikowy, szkicowy, nie zaś jako produkt odrębności, odrębnej interpretacji wykonawczej (wokalnej lub instrumentalnej), mogącej się przedstawiać różnie, mimo identyczności zasadniczego materjału (melodji). Niezrozumienie tych ważnych, gdyż w istotę nauki o źródłach folkloru muzycznego wchodzących postulatów sprawiło, że np. dawniejsi badacze wzgl. zbieracze materjałów muzyki ludowej notowali melodje w sposób zupełnie nie zgodny z autentycznym ich wyglądem, przypuszczając, że różnice w wykonawczych manierach nie są istotne, a jedynie warjanty t. j. pewne zmiany w następstwie tonów, są jedynymi objawami odrębności w wykonywaniu tej samej melodji w różnych lub tychsamych stronach. Tego, co nazywalibyśmy gwarowemi różnicami, nie zauważyli; sądzili bowiem, że jeśli w kilku odległych od siebie ziemiach jedna i tasama melodja jest śpiewana z zachowaniem tychsamych interwałów, tejsamej tonacji i rytmiki, wówczas nie istnieje żadna odrębność. Nie kładli żadnego nacisku na tempo, dynamikę, akcent i na cechy dające się w swej sumie określić słowem „agogika“ (termin H. Riemann'a). Najczęściej sam warjant nie dowodzi żadnej „gwarowej“ odrębności. Jestto tylko mniejsza lub większa niedokładność w zapamiętaniu pierwotnej melodji.

Jak więc widzimy, zanotowanie wzgl. utrwalenie tych szczegółów jest w rzeczywistości możliwe tylko z pomocą fonografu. Gdy zaś brak tego dla badacza folkloru niezbędnego aparatu, wówczas wprawdzie nie może praca nie istnieć i nie może być nazwaną bezwartościową, jeżeli ograniczy się do notowania tych właściwości, które dadzą się wyrazić i utrwalić w piśmie muzycznem, na razie używanem, a więc za pomocą znaków, które pismo to tworzą. Właściwości te dotyczą różnych elementów melodji. Można utrwalić czynniki tonalne i rytmiczne oraz niektóre właściwości ornamentalne, t. j. maniery wykonawcze, nadto — co jest rzeczą bardzo ważną — szybkość tempa. Coprawda, ta ostatnia wymaga precyzyjności, którą można osiągnąć tylko z pomocą aparatu zwanego metronomem Maelzla; jest jednak rzeczą zrozumiałą, że metronom jest zdolny z całą dokładnością oznaczyć tempo stałe lub prawie stałe, natomiast szybkich lub ustawicznych zmian określonych wyrażeniem „tempo rubato“ a tak bardzo charakterystycznych w praktyce muzycznej naszego ludu, metronom nie oznaczy ściśle. Można tylko zatem oznaczyć tempo całości (ogólnie) lub co najwyżej niektórych szczególnie odmiennych co do tempa fraz i taktów. Największa stosunkowo możność ścisłości istnieje znowu wtedy, gdy posługujemy się fonografem, ponieważ w tym wypadku są utrwalone także zmiany tempa, dające się w każdej chwili kontrolować i obliczyć z pomocą metronomu, gdy zastosowanie tego ostatniego podczas notowania ze słuchu uchyla możność kontroli o ile nie opanowało się maniery wykonawczej pamięciowo. Tasama melodja powtarzana dla celów oznaczenia tempa wyklucza powtórzenie

identycznych rodzajów tempa pierwotnego, ponieważ z powodu powtarzania wchodzą w grę pewne czynniki psychofizjologiczne, mające decydujący wpływ na wybór tempa całej melodji i jej części. Ale i metronom Maelzla, choć nie jest aparatem skomplikowanym i drogim, nie należy do aparatów często spotykanych u nas (mimo jego niezbędności w naszych warunkach psychicznych), tak że nie możnaby w pracy nad zbieraniem melodyj ludowych liczyć na częste lub nawet dość ogólne użycie. Pozostaje więc jako jedyna pomoc zdolność jak najdokładniejszego zanotowania melodji.

3. Zdolność ta powinna się ujawnić w następujący sposób:

a) Dokładne rozróżnienie (charakteru) tonacji, czyli odróżnienie cech tonacji właściwych danej melodji od tonacji „dur" i moll", o ile zachodzą te różnice. A więc nie można utożsamiać n. p. tonacji lidyskiej (c, d, e, *fis*, g, a, h, c,) z tonacją „dur" (c, d, e, *f*, g, a, h, c,). Nie można też uważać za identyczne wszelkie tonacje „moll". Gama: a, h, c, d, e, *fis*, *gis*, a, — jest inną niż gama: a, h, c, d, e, *f*, *gis*, a,; jest również inną niż gama: a, h, c, d, e, *f*, *g*, a, — lub gama: a, h, c, d, e, *fis*, *g*, a. Mogą też w obrębie każdej z tych gam istnieć modyfikacje, sprawiające, że zbieracz melodyj powinien zwracać uwagę na wielkość i następstwo interwali, aby uniknąć wszelkich dowolności i nie przystosowywać swoistych cech tonalnych danej melodji do cech tonalnych właściwych tonacjom i gamom „dur" i „moll" jako będącym przeważnie w użyciu harmonicznej a nie czysto melodyjnej muzyki.

b) w każdej tonacji może się w zakresie melodyki ludowej zdarzyć, że wprawdzie gama pozostaje bez zmiany, ale niektóre interwały nie są intonowane z zupełną dokładnością. Nie mamy tu na myśli zamiany n. p. tercji małej na wielką (c-es na c-e) albo sekundy wielkiej na małą (e-fis na e-f) i t. p., lecz mówimy o takim wypadku, gdy n. p. tercja w górę od „c" nie jest ani wielką (c-e) ani małą (c-es), natomiast jej ton górny znajduje się między „e" i „es", będąc „tercją neutralną", t. j. ani małą ani wielką. Najczęściej nie pochodzi to u śpiewaka lub grajka ludowego z niedomagań słuchu muzycznego, lecz z odrębnych warunków słuchowych. I tak n. p. na Podhalu spotykamy się bardzo często z neutralną kwartą lub neutralną septymą. Pierwsza objawia się w melodjach, opartych na gamie lidyjskiej, i to w ten sposób, że interwał „c-fis" jest nieco większy od kwarty czystej (c-f), ale i nieco mniejszy od kwarty zwiększonej (c-fis). Nie możemy zanotować ani tonu „f" ani „fis", ale uznając tonację (gamę) danej melodji za lidyjską zanotujemy albo „f" dodając nad nutą „f" znak + (plus) albo też nad nutą „fis" znak — (minus). W melodji opartej o gamę miksolidyjską (c, d, e, f, g, a, b, [c']), występującą niekiedy z objawami lidyzmu czyli z kwartą zwiększoną (fis zam. f) napiszemy nad nutą „b" znak + (plus) lub nad nutą „h" znak — (minus). Podobnie i seksty bywają „neutralne": ani wielkie ani małe, n. p. + c-a —. Te cechy występują

niekiedy (a więc nie zawsze) z tak wybitną pronuncjacją, że nie uwzględnienie ich równałoby się dowolności. I jeżeli już zbieracz nie jest w możności dokładnego stwierdzenia, z jakim interwalem ma do czynienia, wówczas lepiej jest zaznaczyć wątpliwość odpowiednim znakiem („?“) niż pozostawić ją bez żadnego komentarza. Że z drugiej strony — wobec ewent. braku fonografu — należy wystrzegać się suggestji, jest niemniej rzeczą zrozumiałą. Tu jedyną pomocą może być powtarzanie tej samej melodji przez medjum, o ile możności jednak nie wymuszone.

c) należy w zasadzie notować melodje w tej wysokości tonów, w jakiej się je słyszy, t. j. nie transponować do innych wysokości. Melodja słyszana w tonacji „D“ nie może, a przynajmniej nie powinna być notowaną w tonacji „C“. Wszak rodzaj regestru, w jakim melodja jest śpiewaną lub graną, może mieć wpływ na rodzaj interwałów w najwyższych i najniższych tonach melodji. W tym celu można posługiwać się bardzo niekosztownym stroikiem, n. p. skrzypcowym, który zawiera albo ton zasadniczy melodji (tonikę) albo pozwala przez porównanie ustalić tonikę, a wraz z nią inne tony gamy właściwej danej melodji. (Tu łączy się konieczność podania płci medjum: śpiewak lub śpiewaczka wiejska), nadto wiek, imię i nazwisko i datę zapisania melodji. Te kwestje nie mają ścisłej łączności z muzycznemi wymaganiami, jednakże dla badacza są z innych powodów ważne.

d) oznaczenie taktu jest zrozumiałym postulatem. Należy zachować i w tym wypadku najdalej idącą ostrożność, ponieważ w szeregu wydawnictw melodyj ludowych zachodzą błędy, stwierdzone przy bliższem badaniu. Znajdują się one zarówno w publikacjach Kolberga, jak i innych (n. p. Kleczyńskiego). Zdawaćby się mogło, iż melodje taneczne będą co do taktu najmniej wątpliwości przedstawiały. Tak jednak nie jest, istnieją bowiem melodje, które dają się wykonać „à double emploi“ (zarówno w takcie parzystym jak i nieparzystym). W takich wypadkach należy zwrócić uwagę na akcentuację lub na rytmikę ruchów tanecznych i spostrzeżenie swoje osobno zanotować. Informacje ze strony grajka lub tancerza mogą być zwłaszcza w tym wypadku bardzo cenne dla ustalenia miary taktu. Tylko za przypomnienie uważamy wzmiankę że i dziś jeszcze mogą zdarzyć się melodje taneczne w podwójnej mierze taktu.

e) Kwestja tu poruszona łączy się pośrednio ze sprawą rytmiki. Nie możnaby zbieracza nie umiejącego zdać sobie sprawę z różnic w wartościach nut uznać za uzdolnionego do pracy w jakimkolwiek dziale muzyki, a zwłaszcza w tym wypadku, w którym chodzi o zupełną precyzję w zanotowaniu rytmiki melodji. Zwróciliśmy zaś uwagę na to, że melodje ludowe jako najczęściej niezależne od czynników składających się na dzieło sztuki muzycznej (muzyki „artystycznej“), bywają rytmicznie tak urozmaicone, że gdy towarzyszy im zwłaszcza tempo szybkie, mogą przedstawiać się jako zbiór ró-

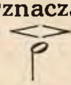
żnej kategorji rytmicznych formuł, trudnych do szybkiego uchwycenia i opanowania, a w następstwie zanotowania w sposób nienaganny, czyli wartościowy, gdyż autentyczny. Zdolność opanowania tej sztuki jest przesłanką pracy nad melodjami ludowymi i ich zbieraniem. Nawet posługiwanie się fonografem nie uchyli tych trudności, które wielokrotnie okazały się nie trudnościami rzeczowemi, lecz osobistemi. Ćwiczenia w dyktacie muzycznym, niestety nie dość należycie w naszem szkolnictwie muzycznem (ogólno kształcącem i fachowem) pielęgnowane, mogą usunąć braki, jakkolwiek muzyk zawodowy i bez tych ćwiczeń umie pokonać trudności tego rodzaju, nie znane rzeczywistemu talentowi muzycznemu. (Nie należy tego mięszać z talentem kompozytorskim). Ćwiczenie jednak może doprowadzić do wirtuozowstwa w technice notowania melodyj w tempie szybkiem (poniekąd analogja do stenografji). Kto nie ma możności rozwinięcia wprawy w tym kierunku, ten zmuszony jest postępować drogą wymagającą bardzo wiele czasu. Zmuszony bowiem jest do wyuczenia się na pamięć melodyj, które dopiero ex post może notować nie bez konieczności kontroli własnej lub obcej. Że w takich wypadkach mogą łatwo zdarzyć się omyłki i liczne wątpliwości, jestto rzecz zrozumiała. Tak więc zdolność opanowania i zanotowania rytmicznych cech melodji jest warunkiem zasadniczym dla zbieracza melodyj ludowych. Sprawa to słuchu muzycznego, który jest wprawdzie rzeczą względną, ale równocześnie dającą się wykształcić. Nie ma tu mowy o słuchu absolutnym, gdyż ten — choć jest potężnem ułatwieniem pracy — nie jest warunkiem sine qua non. Nawet najwięksi twórcy muzyczni (n. p. Wagner) nie rozporządzali zawsze słuchem absolutnym, a jednak umieli najzawilszą rytmikę utrwalić zapomocą nut. Zadanie mieli o tyle łatwiejsze, że notowali własną rytmikę nie zaś rytmiczne komplikacje obcej kompozycji. W każdym razie i w ostatnim wypadku nie pomógłby im słuch absolutny. Tę kwestję poruszamy tylko celem usunięcia wątpliwości, jakie mogłyby powstać z powodu niedość wyrobionych poglądów na kwestje należące raczej do psychologji muzyki, a więc przedmiotu, nie mającego u nas swej literatury.

f) Zanotowanie tempa danej melodji jest rzeczą niezbędną. Wiemy, że ta sama melodja, pierwotnie mająca tempo bardzo szybkie, zmienia zupełnie swój charakter, jeśli gramy ją bardzo powoli. Nie wystarczy zanotować tempo z pomocą słów „szybko“ (allegro — jak żąda nomenklatura muzyczna) lub „powoli (andante lub adagio). Są to bowiem tylko przeciwieństwa, nawet nie skrajne, ale w każdym razie przeciwieństwa, pomiędzy któremi istnieje wiele stopni pośrednich, odpowiadających bardziej lub jedynie danej melodji. Znowu więc mamy tu do czynienia z indywidualnem uzdolnieniem w rozróżnianiu temp, uzdolnieniu tembardziej niezbędnem, że mamy nieraz do czynienia w muzyce ludowej z „tempo rubato“

(p. w.), które równocześnie zmienia w toku melodji rodzaj taktu, jaki początkowo zdawał się być dominującym. Ten to właśnie fakt podaje w wątpliwość autentyczność melodji w wielu wydawnictwach. Drobne ułomności lub niewyrobienie słuchowe i brak zdolności notowania rytmicznych szczegółów charakterystycznych sprawiają, że zbieracz albo nie notuje (gdyż nie umie notować melodyj, nawet opanowanych pamięciowo) lub zdaje mu się, że je należycie zanotował, suggerując sobie, że dokładnie notuje odchylenia od przeciętnego tempa, ponieważ je zna słuchowo, albo rezygnuje z notowania autentycznego, ponieważ nie może pogodzić się z faktem, że można z powodu „rubata“ zmienić miarę taktu w jednem lub kilku miejscach melodji. Często zmiana taktu w melodji jest przez zbieraczy mylnie uważana za błąd śpiewaka lub grajka, co jednak przez zestawienie szeregu wypadków okazuje się sądem mylnym. (Jestto analogja do niesłusznego podawania w wątpliwość „nieczystej“ intonacji, supponowanej czy suggerowanej sobie przez zbieracza z tego powodu, że podstawą oceny intonacji jest dla niego tylko strój temperowany. Rzecz dziwna, że zdarza się to także zbieraczom, którzy uprawiają także grę na skrzypcach).

g) Należy zdawać sobie sprawę z tego, że zdarzają się dość często melodje ludowe, których budowa nie jest umiarową, a więc wykracza poza budowę 4-taktowej frazy „normalnej“, czyli że dana melodja nie składa się z 8 (4+4) lub 12 (4+4+4) albo 16 (4×4) taktów, lecz posiada frazy 5- lub 3-taktowe, a więc jako całość liczy mniej niż 8 taktów albo nieco więcej, tak, że ilość taktów melodji nie jest podzielną przez 4 (bez reszty). Należy tę budowę uwzględnić w jej autentycznej ilości taktów, bez żadnych modyfikacji. Ma to oczywiście ścisłą łączność z kwestją zmiany rodzaju taktu, dzięki której może się zdarzyć, iż melodja licząca cztery takty nieparzyste (trzyćwierciowe) jest w rzeczywistości melodją złożoną z trzech taktów parzystych („całych“). Gdy jeszcze dodamy ewent. zastosowanie maniery „tempa rubata“, sprawa komplikować się zaczyna w sposób jeszcze bardziej interesujący. Zasadniczą zatem regułą jest: nie „poprawiać“ budowy fraz tylko w tym celu, aby osiągnąć „normalną“ ilość taktów (8, 12, 16 itd.), choć ilość ta może mieścić w sobie takie kombinacje fraz, jak 3+5 (nie 4+4), 6+6 (zamiast 4+4+4) itp.

h) Kwestja dynamiki jest w zasadzie rzeczą dość obojętną w melodji ludowej, ponieważ zazwyczaj nie wynika z momentu twórczego, lecz z okoliczności zewnętrznych. Mimo to zdarzają się wyjątki, które zanotować jest obowiązkiem zbieracza. Natomiast nie obojętną jest kwestja akcetuacji, ponieważ niekiedy łączy się bądź z cechami rytmicznemi bądź też metrycznemi. Nie będziemy tu wchodzili w sprawy stosunki dynamiki do akcentu. Ograniczamy się do zaznaczenia, iż każdy silniejszy akcent należy w melodji zaznaczyć znakami używanemi w pisowni

muzycznej  lub  Rzeczą niezmiernie rzadką w melodyce ludowej są „crescenda“ i „decredescenda“. Spotykamy je w melodyjnych „hukaniach“ i nawoływaniach, tak bardzo rzadko u nas w zbiorach uwzględnianych mimo swej wielkiej wagi. Zazwyczaj melodyjne frazesy tego rodzaju posługują się „crescendem“, gdy melodja ma kierunek w górę, odwrotny kierunek melodji posługuje się „decrescendem“. Do jeszcze większych rzadkości należy „crescendo“ i „decrescendo“ na jednym i tymsamym tonie dłużej przetrzymywanym. Oznaczać należy tem wypadek znakiem: 

i) Reszta kwestji należy do ornamentyki. Rzecz prosta, wszelkie ornamentalne cechy muszą być uwzględnione w notowaniu melodji. Będą to przeważnie ozdabiania jednego tonu, a raczej każdego tonu jako osobnej jednostki. (Nie jest wcale wykluczony szereg ozdabianych tonów). Nie spotykamy wprawdzie w melodyce naszego ludu komplikacji ornamentalnych; są to najprostsze ozdobniki, nigdy złożone. Jednakże sposób ich wykonania bywa bardzo urozmaicony. Ten sam „mordent“ lub „tryl“ bywa raz dokładnie wykonany z wyraźną pronucjacją nut sąsiednich, innym razem zaledwie naszkicowany — i to przez tego samego grajka i w tymsamym utworze. Wskutek tego zaciera się niekiedy granica między zasadniczemi nutami melodji a nutami, będącemi tylko ozdobnikami nut zasadniczych. Granica ta jest niekiedy trudną do oznaczenia, i to również wtedy, gdy upraszczamy rysunek melodji. Ponieważ subtelności autentycznej interpretacji są niewielkie w naszej muzyce ludowej, przeto wystarczy zupełnie ten sam system znaków ornamentalnych (ozdobników), które podaje każdy podręcznik elementarnych zasad muzyki. (Szczególne i rzadkie wypadki omówimy w osobnej pracy p. t. „Systematyka i metodyka etnografji muzycznej“, jako 2. wyd. wyczerpanej rozprawy „O metodach zbierania i porządkowania melodji ludowych“).

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Każda melodja powinna być zanotowana na osobnej kartce wraz z całkowitym tekstem gwarowym, nie „poprawianym“ według wymogów języka literackiego. Dla uniknięcia niejasności i nieczytelności, najlepiej jest na ćwiartkę zwyczajnego papieru nalepić melodję spisaną na skrawku papieru nutowego drukowanego, często bowiem zdarza się, że spisujący melodje nie stara się o dokładne nakreślenie pięciolinjowego systemu, co później powoduje niedokładność w notowaniu i niemożność odczytania.

X. Hieronim Feicht C. M. (Lwów).

Historyczno-muzyczne uwagi o lwowskich rękopisach „Bogarodzicy".

W czasie poszukiwań za zabytkami muzycznemi, łącznie z ich inwentaryzacją, którą podjąłem we lwowskiej bibljotece katedralnej, znalazłem trzy rękopisy zawierające obok chorału gregorjańskiego kompozycje wielogłosowe (pieśni kościelne). W dwóch rękopisach znajduje się tekst i melodja laisu „Bogarodzica", a mianowicie w graduale zawierającym kompozycje, czy może tylko odpisy obcych kompozycji; dokonane przez monogramistę „S. N. W. A[nno D[omini] 1622" i w graduale z r. 1736, zawierającym obok chorału jednogłosowe pieśni. Obu tym graduałom poświęcam zatem szczegółowe uwagi.

Pierwszy z omawianych graduałów (37.5×265 cm.) jest oprawiony w deskę grubości ca. 1 cm., powleczoną skórą z wyciśniętym ornamentem figuralnym i roślinnym. Na wewnętrznej stronie przedniej okładki była nalepiona kartka z tekstem religijnym łacińskim bez nut, z czego pozostały tylko urywki pojedyńczych wyrazów. Wewnętrzna strona tylnej okładki zawiera u góry nadniszczony tekst łaciński, następnie w środku w dwóch kolumnach przedzielonych dwoma kreskami tekst łaciński i polski pieśni o Matce Boskiej, pod tą zaś pieśnią „sequentia de S. S. Trinitate: [O ador] anda Trinitas". Pierwsza kartka graduału niezapisana, natomiast następna zaopatrzona notatką: „In Nomine Domini Hoc Graduale spectat ad Altare Mensionariorum"(!). Graduał posiada 93 strony paginowane, zawierające teksty mszalne wraz z ich melodjami choralnemi, poczem następuje kilka kompozycji wielogłosowych i dalsze chorały. Następne 32 stronnice niepaginowane zawierają chorały należące do Vesperale, są to bowiem antyfony nieszporne, a w końcu cztery antyfony marjańskie, po których spotykamy wreszcie na niepaginowanej str. 160 melodję wraz z tekstem „Bogarodzicy". Kilka ostatnich kart wypełnia pieśń o „N. P. Maryey w Niebowziętej: Górne Pryony okiem nieprzejrzane" (bez nut) i proprium missae de S. Cruce. Na ostatniej karcie spotykamy ten sam, poprawny już napis, który widnieje na początku graduału: „Hoc Graduale spectat ad Altare Mansionariorum Anno Domini"... i starannie przekreśloną, małoczytelną datę 1733, czy 1753, czy może nawet inną cyfrę w miejsce dziesiątek. Data ta może dotyczyć roku spisywania inwentarza kaplicy mansjonarskiej w roku, którego data jest nieczytelną. Jak widać z treści, rękopis ten zawiera szereg chorałów i pieśni. Z pośród ostatnich znaczna ilość odnosi się do kultu marjańskiego, nic więc dziwnego, że znalazła się w nim „Bogarodzica".

Podobnie ma się rzecz z drugim graduałem z roku 1736 (34×22.5 cm.),

oprawionym w tekturę, powleczoną skórą bez ozdób. Obszerny jego tytuł rozpoczyna się od wyrazów „LIBER CANO LIBER Triadi individuae“ e. t c. Anno MDCCXXXVI ... Caspari Zeissberg Avrifabri Civis ... sumptu, opera ...“ Rękopis jest paginowany nieprzerwanym szeregiem cyfr arabskich według kart. Zawiera chorał mensurowany, zarówno proprium jak i ordinarium missae, to ostatnie przeplatane licznemi tropami. Poza chorałem znajdujemy szereg jednogłosowych pieśni polskich, odnoszących się do okresu Bożego Narodzenia i do Matki Boskiej, a na karcie 32 v — 33 v „Bogarodzicę“. Na końcu zamieszczony jest spis rzeczy.

Oba lwowskie rękopisy „Bogarodzicy“ są co do melodji tej pieśni identyczne ze znanym z r. 1668 rękopisem kaplicy literackiej przy kościele św. Jana w Warszawie[1]), tak ważnym dla rozwiązania problemu rytmicznego „Bogarodzicy“ z tego powodu, że melodja jest zanotowana mensuralnie, czyli, że podaje wartość nut.[2]) Obydwa rękopisy lwowskie przynoszą pewne tylko, ale o tyle ważne szczegóły, że korygują i uzupełniają miejsca w rękopisie warszawskim zepsute, dotąd na domysł tylko, mniej lub więcej trafnie, uzupełniane oraz podają na początku systemu znak taktu ¢ Z wzajemnego zestawienia i porównania miejsc wątpliwych przekonamy się, że najpoprawniejszym z tych trzech rękopisów nie jest znany dotąd warszawski, lecz lwowski z XVII wieku, najmniej zaś wartościowym jako źródło historji melodji „Bogarodzicy“ jest rękopis lwowski z XVIII wieku.

Zestawmy najpierw różnice tekstu muzycznego. Znajdujemy zarówno kilka drobnych, widocznych zresztą omyłek. Różnice dotyczące dwóch pierwszych zwrotek „Bogarodzicy“ są następujące: W rękopisie lwowskim z XVIII wieku mamy widocznie przez pomyłkę powtórzoną nutę **c** nad zgłoską „spu“ w zdaniu „spuści nam“. Jest tam więc $\mathbf{c}^1$ $\mathbf{c}^1$ **h** $\mathbf{d}^1$ zamiast $\mathbf{c}^1$ **h** $\mathbf{d}^1$. Zgodność dwóch starszych rękopisów, lwowskiego i warszawskiego z XVII w. oraz brak zgłoski pod drugie $\mathbf{c}^1$, dozwala nam tę wersję odrzucić.

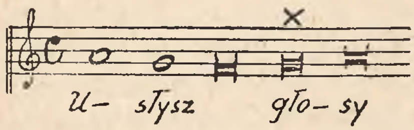
W tym samym rękopisie zachodzą dwie drobne zmiany melodyjne. W zdaniu „on dać raczy“ jest nad zgłoską „ra“ nuta $\mathbf{c}^1$ zamiast $\mathbf{d}^1$, a w drugiem „Kyrie eleison“ nad zgłoską „son“ **e** zamiast **d**. W tymże również rękopisie zauważamy dwie zmiany rytmiczne: pierwszą w zdaniu „usłysz głosy“, drugą w wierszu „daj na świecie zbożny pobyt“. Semibrevis **g** umieszczona zamiast brevis nad zgłoską „cie“ w wyrazie „świećie“ jest tu tylko przeoczeniem, opuszczeniem kresek pionowych obok nuty, kresek bocznych, nadających tej nucie wartość brevis.

Wielkie natomiast znaczenie dla rozwiązania problemu prawidłowego ujęcia w takt „Bogarodzicy“ miałaby brevis umieszczona nad zgłoską „gło“ w wyra-

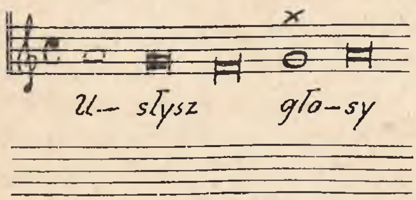
[1]) Aleksander Poliński „Pieśń Bogarodzica pod względem muzycznym“, Warszawa, 1903, str. 143.

[2]) Adolf Chybiński „Bogarodzica pod wzgl. historyczno-muzycznym“, Kraków 1907.

zie „głosy“, gdyby tu zachodziła istotnie wersja nowa, niespotykana w rękopisach z XVII w., a nie zwykła tylko pomyłka kopisty. Oto rękopis lwowski z XVIII wieku ma następujący zwrot rytmiczny



w przeciwieństwie do obu rękopisów z XVII wieku



Gdyby istotnie miała być nuta o wartości brevis nad zgłoską „gło“, jak jest w rękopisie XVIII w., wówczas ujęcie „Bogarodzicy“ w takt, które począwszy od tego właśnie miejsca zaczyna się wikłać (co jeszcze niżej omówimy), byłoby dla tego przynajmniej zdania rozwiązane prawidłowo. Niestety zachodzi tu tylko pomyłka kopisty, który zamiast odpisać ze źródła, którem się posługiwał, nutę **g** o wartości brevis nad zgłoską „słysz“ i połączyć ją z nutą **f** w ligaturze, zestawił obok siebie semibrevis z nutą brevis, a po nich napisał **g** o wartości brevis. Analogiczny zwrot rytmiczny zachodzi zresztą nad wyrazami „rajski przebyt“, ten zaś zgadza się w tym rękopisie z wersją obu rękopisów z XVII w. Jest to dowodem, że i wersja „usłysz głosy“ powinna się z niemi zgadzać, a skoro się różni i to rażąco, w miejscu ligatury, to najwidoczniej zaszła tu tylko pomyłka kopisty.

Ostatnia zmiana w dwóch pierwszych zwrotkach „Bogarodzicy“ dotyczy tekstu w rękopisie warszawskim. Wersja warszawska ma zamiast „słysz modlitwy“ „usłysz modlitwy, jenże Cię prosimy“. Trzeba ją odrzucić ze względu na brak nuty dla jednej zgłoski w takiej wersji tekstu. Rękopisy lwowskie, podobnie zresztą jak i krakowski oraz gnieźnieński „autentyk“, mają w tem miejscu zgodnie tekst „słysz“. Oto wszystkie różnice zachodzące w dwóch pierwszych zwrotkach „Bogarodzicy“. Bezbłędnym jest jedynie rękopis lwowski z XVII w. Warszawski różni się od niego tylko ostatnio omówioną zmianą tekstu, najwięcej zaś błędów wykazuje rękopis lwowski z XVIII w.

Znaczniejsza ilość różnic istotnych spotykamy w dalszych zwrotkach. Są to częściowo zmiany melodyjne, powstałe przez wypełnienie skoków interwałowych wprowadzeniem nuty przejściowej w skoku tercji d - [e] - f, częściowo zaś błędy kopisty warszawskiego i lwowskiego z XVIII w. Pierwszy zaraz motyw uległ w rękopisie lwowskim z XVIII w. zmianie melodyjnej, powstałej przez poprowadzenie melodji djatonicznie od **c** do **f**, lub też przejęty został ze znanego hymnu: „Triumphat Dei Filius“,[1]) względnie: „Rex Christe primogenite“. Motyw **c d d f**, jaki jest w obu rękopisach z XVII w. W tej samej zwrotce zacho-

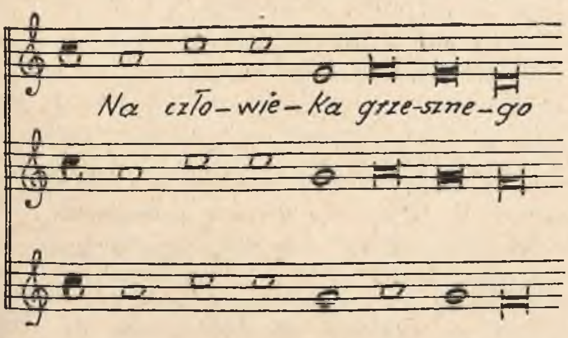
---

X. Dr. Józef Surzyński „Polskie pieśni Kościoła katolickiego“, Poznań, 1891, str. 251.

dzi w rękopisie lwowskim z XVII w. w kadencji nad wyrazem „strażą“ ligatura złożona z dwóch breves, z których druga jest czerniona. Ta odmienna od ten składa się z nut **c d e f** zamiast reszty rękopisów wersja powstała tylko przypadkowo. W skutek pociągnięcia piórem dwóch kresek zbyt blisko siebie nastąpiło zalanie atramentem nuty pustej. Kadencja ta powtarza się bowiem jeszcze dwukrotnie, mianowicie w następnej zaraz zwrotce i na końcu „Bogarodzicy“, a w obu tych miejscach składa się z ligatury złożonej z dwóch pustych breves.

Dalsza w tym wypadku melodyjna zmiana zachodzi w rękopisie lwowskim z XVIII w. nad zdaniem „starostę skował piekielnego“, gdzie spotykamy nuty: | **d e e** | **g f** | **e** | zamiast | **e f f** | **g e** | **d** |. Wersja ta nie znajduje potwierdzenia ani w dwóch innych omawianych rękopisach, ani w „autentyku“ gnieźnieńskim, ani w dalszych, kilkakrotnie w ciągu pieśni powracających, identycznych pod względem melodyjnym zwrotach.

Czwarta kolejna zmiana dotyczy rękopisu warszawskiego, zepsutego przeoczeniem kopisty, który przeskoczył jedną linję przy przepisywaniu nut.[1])



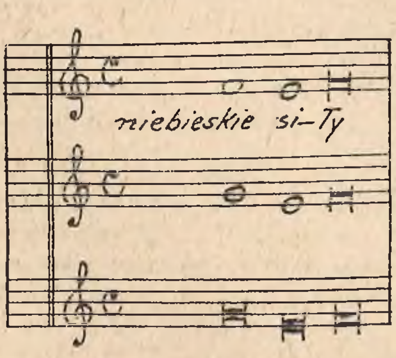
Oba rękopisy lwowskie korygują to miejsce, przyczem zachodzi między nimi różnica rytmicza. Ze względu na poprawny rękopis lwowski z XVII wieku, a i dlatego również, że zgodna z nim rytmika zachodzi w rękopisie warszawskim, w którym jedynie interwale uległy przeniesieniu o tercję niżej należy przyjąć bez zastrzeżeń wersję rękopisu lwowskiego z XVII w. Tego samego rodzaju błąd zakradł się do rękopisu warszawskiego w zdaniu „aże sam Bóg zmartwychwstał“, gdzie kopista umieścił nuty nad wyrazami „sam Bóg“ o tercję za wysoko. Cały szereg dalszych pomyłek zauważamy w rękopisie lwowskim z XVIII wieku. Kilkakrotnie n. p. powracająca kadencja złożona z nut **f d c e**, powiązanych w dwie ligatury uległa w dwóch miejscach tego rękopisu drobnej zmianie przez opuszczenie kreski pomocniczej dla trzeciej nuty (**c**), w skutek czego czytamy w drugiej ligaturze **d e** zamiast **c e**. Błędna ta wersja zachodzi w zdaniu „tam widzenie Stwórca“ nad zgłoską „ca“ w ostatnim wyrazie, oraz w zdaniu „dał Bóg przekłóć siebie“, nad zgłoską „bie“. Również warszawski rękopis doznał w jednem miejscu tego tak często powtarzającego się motywu zmiany **d** na **c** w ligaturze pierwszej nad zgłoską „pro“ po w wyrazie „prosić“ („wszyscy święci proście“).

Dwie dalsze błędne wersje spotykamy w rękopisie lwowskim z XVIII

[1]) Poliński „Pieśń Bogarodzica...“, str. 90

wieku w dwóch następujących po sobie zdaniach: „mocą swą zastąpił“ i „ciebie dla człowiecze“, gdzie nad zgłoską „cą“ w wyrazie „mocą“ jest nuta **f** zamiast **e**, a nad wyrazem „ciebie“ są trzy nuty: **a a h** zamiast dwóch **a h**. To drugie **a** możnaby wprawdzie uważać za rozwiązaną pierwotną ligaturę złożoną z nut **a ah**, a więc położyć je łukiem z nutą **h** i śpiewać te dwie nuty jedną zgłoską „bie“ („ciebie), jednakże inne rękopisy sprzeciwiają się tej wersji, możemy więc słusznie przypuścić, ze zaszła tu analogiczna pomyłka do tej, którą spotkaliśmy już w samym rękopisie w zdaniu „spusty nam“. Wyraz „Marja“ w zdaniu „Marja Dziewica prosi Syna swego“ ma również w tym rękopisie nową, odmienną wersję od reszty rękopisów. Zamiast stale wracającego motywu reperkusji lidyjskiej, względnie hipolidyjskiej **f a c** mamy tu naraz niczem nieusprawiedliwiony zwrot melodyjny złożony z nut **a h c**.

Wszystkie trzy rękopisy różnią się następnie w kadencji zdania „gdzie się nam radują wszystkie niebieskie siły“. Zestawienie tych trzech kadencji tłumaczy jasno istotę tych różnic:



(Dalszy ciąg nastąpi)

Nowe pismo muzyczne „Muzyka“.

Nasze życie muzyczne zaczyna powoli wkraczać na normalne tory. Piśmiennictwo muzyczne, które w dobie przedwojennej nie mogło sobie jakoś zdobyć trwałej podstawy bytu, zaczyna się budzić do życia.

Może dzisiejsze warunki będą bardziej sprzyjały normalnemu rozwojowi życia muzycznego w całym kraju, a przez to stworzą naturalną podstawę rozwoju piśmiennictwa muzycznego. Pierwszym poważniejszym po wojnie krokiem w tym kierunku jest pojawienie się w Warszawie miesięcznika „Muzyka“, pod red. p. M. Glińskiego. Czasopismo zakrojone na szerszą miarę, a redakcja pragnie nadać mu jaknajwszechstronniejszy charakter, udzielając na swych łamach wszystkiemu, co szczerze jest sztuce muzycznej oddane. Szlachetnym tym zamiarom, redakcja prawie równocześnie powstałego „Przeglądu Muzycznego“, szczerze życzy powodzenia. Zwykło się mówić, że od czasu wojny nie mamy pism muzycznych. Jeśli chodzi o obszerne albo ściśle naukowe pisma, to tak, ale nie można pomijać i bagatelizować znaczenia skromnych, ale wytrwałych. a przez to cennych zasług małych pism muzycznych, z których jedno, jak „Śpiewak“ (Poznań), nawet w czasie zawieruchy wojennej nie zupełnie przerwało swój żywot, a zaczęło znów regularnie wychodzić w 1920 r., a drugie „Śpiew i Muzyka“ (Kraków), istniejące już szósty rok, wychodziło również w czasach bardzo trudnych. Pisma te chociaż skromnie, ale wytrwale spełniały rolę płomyka, wskazującego na tlejące tylko czasami ale nie gasnące życie muzyczne u nas Obecnie „Muzyka i Śpiew“ ma również zamiar przekształcić się na normalne pismo muzyczne. Trzeciem pismem jest „Rytm“ (Warszawa), wychodzący od dwóch lat jako organ związku zawodowych muzyków. Pismo to powoli idzie naprzód, stając się coraz więcej pismem muzycznym, a nie tylko zawodowo-informacyjnym. Jednem słowem ani „Muzyka“ ani „Przegląd Muzyczny“ nie mogą się poszczycić, że są pierwszemi pismami w niepodległej Polsce; byłoby to bowiem zaprzeczaniem zasług. położonych przez wspomniane wyżej małe pisma w bardzo trudnych

przy tem czasach. Nadmienić należy jeszcze, że projektuje się we Lwowie wydawnictwo „Kwartalnika Muzycznego".

Że po dojściu kraju do równowagi finansowej, odrazu, prawie w jednym czasie powstaje odruchowo kilka pism muzycznych, dowodzi to wielkiego głodu i prawdziwej potrzeby piśmiennictwa muzycznego u nas.

s.

Z LITERATURY MUZYCZNEJ.

Auguste Sérieyx Cours de Grammaire Musicale, Paris, au Ménestrel, 2bis rue Vivienue Heugel, cena 20 fr. Tom wielkości 8-ki — 320 stron z licznymi przykładami muzycznymi napisany przez autora — który opracował znany „Cours de Composition" V. D'Indy jest dziełem teoretycznem nowego typu. — Służyć on może dla nauki lub wogóle dla obznajmienia się z elementami sztuki muzycznej tak dobrze zawodowym muzykom jak amatorom, profesorom i uczniom. Autor wychodzi z założenia, że muzyka jest mową dźwięków, podlegającą tym samym prawom „gramatyki i składni" co mowa mówiona i pisana — i naukę tej gramatyki i składni (a nawet kaligrafji muzycznej) uważa za niezbędne dla każdego muzyka. Kurs Gramatyki Sérieyxa podzielony jest na pięć części poświęconych kolejno: 1° czytaniu i pisaniu nut 2° pierwiastkom melodyjnym, 3° pierwiastkom harmonicznym, 4° pierwiastom rytmicznym, 5° funkcjom muzycznym. Podział na krótkie paragrafy, zwięzłość i jasność iście francuskie, rozumowanie logiczne i wyczerpujące przedmiot w zupełności, czynią z „Gramatyki" nadzwyczaj cenny nabytek teoretyczny. W niedługim czasie ukaże się nakładem Tow. wydawn. „Bibljoteka polska" w Warszawie, przekład Gramatyki dokonany przez Dr. H. Opieńskiego jeszcze z rękopisu.

Aloys Fornerod: Les Tendances de la Musique moderne. Lausaunne Imp. reuinies 1924 Zbiór artykułów pisanych z wielkiem zacięciem polemicznem i swadą literacką wróżących przyszłość Sztuki muzycznej pod znakiem *gieniusza łacińskiego* a nie *giermańskiego.*

KRONIKA.

LWÓW.

Sezon operowy. — Przegląd koncertów.

Gdybyśmy porównali obecny i przedwojenny stan opery lwowskiej, to porównanie to wypadłoby niezbyt korzystnie. Zwłaszcza ubiegłe sezony zapisały się ujemnie w kronikach naszej Opery, która przecież za czasów ś. p. Pawlikowskiego zaliczała się do najpierwszych scen Polski. O ostatnich latach zastoju i dezorganizacji lepiej jednak nie mówmy, tembardziej, że od pewnego czasu znać widomy postęp i chęć spłacenia zaległych zobowiązań. Wymagać zaś można wiele od lwowskiej opery, która posiada dość środków, aby kroczyć energiczniej po linji prawdziwego rozwoju. Skład orkiestry jest dobry, chóry odświeżono i skompletowano. Między solistami posiadamy takie siły jak pp. Platówna, Greenskazowa, Lipowska, Cyganik, Dolnicki, Prawdzic, siły więc naprawdę pierwszorzędne. Reżyserja spoczywa w rękach pp. M. Lewickiego i T. Łowczyńskiego, dyrygują pp. M. Zuna i J. Lehrer. Obecny zespół jest więc zupełnie wystarczający, należałoby tylko zdwoić pracę, zwłaszcza w kierunku odnowienia repertuaru.

W bieżącym sezonie nie było właściwie jeszcze żadnej premiery. Wznowiano „Złoto Renu", które dzięki umiejętnej reżyserji p. M. Lewickiego i energicznej pracy dyrygenta p. M. Zuny wypadło zupełnie udatnie „Złoto Renu" obok zeszłorocznej „Walkirji" jest dalszym etapem pracy nad wznowieniem pełnego cyklu „Nibelungów".

Dalszem wznowieniem były „Niziny" Eugenjusza d'Alberta, wystawione starannie (reżyser p. Lewicki). Z artystów zasługują na wyróżnie-

nie pp. Naklikówna, która inteligentnie odtworzyła postać Marty, dalej pp. Okońska, Hinglerówna i Tęczdrowska. Uwagę zwrócił piękny głos p. Popowiczówny. Trudną rolę Sebastjana kreował doskonale p. Cyganik, artysta bardzo zdolny. Pięknie śpiewał p. Prawdzie, który i w kierunku gry scenicznej czyni znaczne postępy. Bardzo dobrze brzmiał głos p. Schützа. Całość przygotował bardzo solidnie dyrygent p. Zuna.

Sprawiedliwość każe przyznać, że powyższe wznowienia wymagały równorzędnego nakładu pracy w premiery. Z tych ostatnich mieliśmy jednę i to baletu: „Welon Pierrotki" E. Dohnany' ego. Libretto A. Schnitzlera jest pomysłowe i posiada zwarłą budowę. Muzyka przedstawia poważną wartość artystyczną i interesuje opracowaniem tematycznem, szczegółami polifoniczno-harmonicznemi oraz barwną instrumentacją Reżyserował ze smakiem baletmistrz p. Faliszewski, dyrygował jak wyżej p. Zuna. Tytułową rolę kreowała korzystnie p. Biezówna.

Wystawienie drugiego baletu „Chopiniada" było zupełnie chybionym pomysłem artystycznym.

Pozatem opera lwowska kultywuje dawny, dobrze już odgrzewany repertuar przeważnie włoskich oper. Od czasu do czasu gościnne występy (Labia, Szymanowska, Smirnow) urozmaicają sezon i zachęcają publiczność do słuchania poraz setny Traviaty czy Rigoletta.

Bardziej interesujący jest sezon koncertowy.

Na specjalną uwagę zasługują koncerty symfoniczne Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Pierwszy z nich odbył się z udziałem pianisty Artura Rubinsteina, który doskonale wykonał koncerty fortepianowe Beethoena (G-dur) i Brahmsa (B-dur). Program obejmował nadto poemat symfoniczny G. Fitelberga „Pieśń o sokole", dzieło pełne szczerego natchnienia. Następny koncert poświęcony był pamięci A. Brucknera. Orkiestra P. T. M. odegrała z wysokim pietyzmem VII. symfonję genjalnego mistrza. Koncert uświetnił prof. H. Marteau, który stylową interpretacją koncertu Beethovena zyskał powszechne uznanie.

Oprócz powyższych koncertów urządziło Polsk. Tow. Muz. uroczystość ku czci Chopina (75-letnia rocznica zgonu). Rozpoczęło ją nabożeństwo w Katedrze, podczas którego soliści, chóry i orkiestra pod batutą dyr. Mieczysława Sołtysa wykonały „Requiem" Mozarta. Program koncertu chopinowskiego obejmował przemówienie przez Dembowskiego, uwerturę Elsnera i koncert e-moll Chopina odegrany przez znakomitego pianistę prof. H. Melcera, który nadto przepięknie interpretował szereg innych utworów Chopina.

Dyrygował powyższemi koncertami Dr. Adam Sołtys; jego wysoka wiedza i kultura artystyczna nie wymagają zbytecznych słów pochwały.

Requiem Mozarta (wykonane ogółem trzy razy) przygotował nadzwyczaj starannie dyr. Mieczysław Sołtys, któremu zawdzięczamy wszystkie najwspanialsze koncerty ubiegłych lat (Symfonja IX., Fidelio i Missa solemnis Beethovena, Trystom Wagnera, Msza h-moll Bacha). Projektowanem jest powtórzenie Mszy Bacha w bieżącym sezonie, nadto od dłuższego czasu chóry P. T. M. przygotowują „Potępienie Fausta" Berlioza.

Uroczystość chopinowską urządził również Teatr miejski. Program jej obejmował między innemi wytworną grę pianistki p. Attawowej, która pięknie interpretowała Koncert f-moll i szereg innych utworów Chopina.

Przejdźmy teraz do koncertów kameralnych. Bardzo poważnym sukcesem cieszył się „Kwartet Tryjesteński". Umiejętność wyzyskania barw instrumentalnych, subtelność frazowania (cudowne piana) — oto niektóre tylko cechy tego wybornego zespołu. Niebywałą atrakcją był koncert Zespołu filharmoników wiedeńskich. Zespoł ten złożony z 8 doskonałych muzyków wykonał stylowo Septet Beethovena i Octet Schuberta. Koncert wybitnego i znanego Kwartetu „Rose" poświęcony był wyłącznie twórczości Beethovena. Poraz pierwszy we Lwowie Paryski kwintet instrumentalny. W skład jego wchodzą muzycy, posiadający głęboką kulturę artystyczną. Tworzą oni zespół świetny, ujmujący szlachetnością i pełną brzmienia. Imponujący program obejmował dzieła mistrzów XVIII wieku i kompozytorów współczesnych (Roland Manuel, Ravee, Debussy, Jongen).

Z pianistów słyszeliśmy Seweryna Eisenbergera, który prawdopodobnie był niedysponowany. Lew Sirota grał transkrypcje Strawińskiego. Bogatym był program koncertu Artura Rubinsteina. Szczególne zainteresowanie wywołały Mazurki Karola Szymanowskiego, wykonane poraz pierwszy we Lwowie. Mazurki te są wyrazem nastrojów przeżytych w cieniu Tatr (nie obcą nutą podhalańską). Pod względem formy są one czemś zupełnie nowem i oryginalnem. O grze Rubinsteina powiemy krótko: to nie pianista technik, nie filozof siedzący przy fortepianie, lecz wielki i szczery artysta, świadomy swych środków i umiejący bezpośrednio przemówić.

Wiolonczelistów mieliśmy dwóch: Enrico Mainardi i Emanuel Feuermann (muzyk bardzo zdolny).

Powodzeniem cieszyły się również występy skrzypków. Wacław Kochański zyskał uznanie interpretacją Koncertu Brahmsa. Doskonale wypadł solowy wieczór prof. H Marteau, wielkiego i szczerego artysty. Każda fraza jest u niego przemyślana i odczuta, każdy odcień dynamiczny posiada swe uzasadnienie. Twierdzenie o sztuce wykonawczej jako odtwórczej staje się w odniesieniu do prof. Marteau uzupełnie uzasadnione. Prof. Karola Flescha możnaby nazwać mistrzem tonu. Słodycz, siła i przepiękna barwa tonu zachwyca wprost słuchacza, który z równorzędnem zainteresowaniem śledzi szczegóły olśniewającej techniki znakomitego artysty. Wirtuozowską technikę posiada również Jan Kubelik, ale tylko technikę. Pod względem artystycznym skrzypek ten nie potrafi obudzić zainteresowania. Jan Kubelik grał także swój własny koncert Nr. 6; jest to kompozycja bez wartości.

Omówić jeszcze należy koncerty śpiewaczek. Berta Kiurina, primadonna opery wiedeńskiej, posiada bardzo piękny głos, doskonale wykształcony. Pochwały godną jest świetna dykcja. Program wieczoru pieśni Zofji Drescher-Pasławskiej, wytwornej artystki obejmował pieśni reprezentujące muzykę francuską, niemiecką, włoską i polską (Friemann i Szymanowski). Żywe zainteresowanie obudziły pieśni Witolda Friemanna, odśpiewane z manuskryptu. O pieśniach tych pisze prof. Dr. Adolf Chybiński: „Fala (tekst p. Szymanowskiej-Grzybowskiej), urocza w swej treści i formie i zastosowanie prostych środków, podanych tak lotnie i powiewnie, a jednak z przekonywującym swą szczerością, uczuciem i poetyczną kolorystyką — to jedna z tych wielu pieśni Friemanna, które zdobędą u nas wielką popularność, wielką i słuszną w najlepszem tego słowa znaczeniu. Ale wykonana po niej „Chanson“ do słów starofrancuskich z XVII czy XVIII wieku — to produkt, w którym zdradza się artysta jako jeden z naszych znakomitych stylistów. Należy ona do cyklu, który Friemann ma na ukończeniu.“

Grudzień przeżywaliśmy pod znakiem gościnnych występów p. Stanisławy Korwin-Szymanowskiej. Mało który z artystów cieszył się taką sympatją i powszechnem uznaniem jak p. Szymanowska. Każdy jej występ to prawdziwa biesiada artystyczna i jeszcze jeden hołd dla niezwykłego talentu artystki, która dzierży dzisiaj zwycięskie berło pomiędzy polskiemi pieśniarkami. Rozległość talentu odtwórczego p. Szymanowskiej niweluje granicę między jej występami na estradzie i na scenie. I tu i tam jest równoczesnem pogłębieniu nawet drugorzędnych szczegółów mało ma sobie równych. Takie kreacje jak Gildy, Violetty, Mimi są arcydziełami w swoim rodzaju. Równorzędne wrażenie wywiera artystka na estradzie. Dźwięk i słowo kojarzą się tu idealnie, brak zaś gestów i gry scenicznej zastępuje subtelna mimika. Programy koncertów p. Szymanowskiej są tem cenniejsze, że zawsze zawierają pewną aktualną nowość, przynoszącą nam wieści o rozwoju muzyki współczesnej.

Sprawozdanie z bieżącego sezonu byłoby niekompletne, gdybym nie wspomniał o koncercie jubileuszowym Chóru akademickiego (25 lat istnienia). Chór ten pozostający obecnie pod wytrawnem kierownictwem Dr. A. Sołtysa rozwija się szybko i dąży do odzyskania przedwojennego znaczenia. Program koncertu rozpoczęło „Hasło“ A. Sołtysa, kompozycja szlachetna i interesująca. Na uwagę zasługują kompozycje nagrodzone względnie odznaczone na konkursie jubileuszowym. Jedyną nagrodę (drugą) zyskał

Psalm 130 B. Wallek-Walewskiego. Do odznaczonych utworów zaliczają się „O przyjdź jesienią“ St. Lipskiego i „Jaś zakochany“ F. Nowowiejskiego.

Jak z powyższych słów widać, nie możemy uskarzać się na brak urozmaicenia w bieżącym sezonie koncertowym. *Dr. A. M.*

Wiadomości bieżące.

Koncerty Paderewskiego w Szwajcarji. W dniach 6-ym i 8-ym stycznia odbyły się od dawna zapowiadane koncerty Paderewskiego w *Vevey* i *Genewie*. Dochód z pierwszego koncertu przeznaczony był na sanatorjum dla suchotników w Vevey oraz na ofiary niedawnej katastrofy (zasypania wsi przez spadającą skałę) w Tessynie, z drugiego na międzynarodowy komitet Czerwonego Krzyża. — Dzienniki szwajcarskie poświęcają entuzjastyczne artykuły tak pod adresem gienjalnego artysty, jak wielkiego męża stanu i dobroczyńcy cierpiących. Obydwa koncerty odbyły się przy zapełnionych do ostatniego miejsca salach — w obecności delegatów rządów wszystkich państw. Ukazanie się Paderewskiego na estradzie publiczność witała powstaniem z miejsc i okrzykami na cześć Jego i Polski. Czysty zysk z koncertu w Vevey przyniósł 15000 fr.

Program koncertów obejmowały utwory: Mendelsohna (Variations sérieuses), Beethowena (Sonata Appassionata), Schumanna (Fantazja c-dur) oraz szereg utworów Chopina i Liszta.

*

Poznań. P. *Lydja Barblan-Opieńska* była profesorka śpiewu w państw. konserwatorjum muzycznem w Poznaniu (przedtem w Bazylei) otwiera prywatne kursa poświęcone *stawianiu głosu mówionego;* klasę taką prowadziła p. Barblau-Opieńska w istniejącej przedtem przy konserwatorjum *szkole dramatycznej* z nadzwyczaj świetnym rezultatem. Brak zwracania uwagi na dobre postawienie głosu u osób, których zawód wymaga częstego a donośnego mówienia, prowadzi nieraz do chorób gardła, chronicznej chrypki a wreszcie utraty głosu. To też dobre tj. prawidłowe postawienie głosu jest nieocenionym skarbem dla obojga płci profesorów, adwokatów, aktorów.

Oprócz tego kursu, otwiera równocześnie p. *Barblan-Opieńska* kurs *interpretacji artystycznej* dla ukończonych już śpiewaczek, pragnących opracować repertuar koncertowy (pieśni, kantaty, oratorja).

*

Dnia 14-go stycznia grał *Paderewski w Rzymie w teatrze Augusteo* zaproszony przez słynną Akademję „Sta Cecilia“. Publiczność przyjmowała mistrza entuzjastycznie — przyczem dzienniki wszystkich odcieni składając hołd artyście, podnosiły jego olbrzymie zasługi jako parjoty i męża stanu.

Paderewski gra na wspaniałym koncertowym fortepianie *Erarda,* który z nim odbywa wszystkie podróże.

*

„Halka“ w Białogrodzie. Teatr Narodowy w Białogrodzie ma zamiar wystawić w bieżącym sezonie „Halkę“ Moniuszki.

*

Setna rocznica urodzin Smetany — jak słusznie podkreślają „Wiadomości Literackie“ — przeszła w Polsce bez żadnego odgłosu, co tembardziej wydaje się dziwnem, jeśli sobie przypomnimy te wspaniałe manifestacje, jakie naród i rząd czeski urządził ku uczczeniu pamięci Sienkiewicza przy sprowadzaniu zwłok jego do kraju. Przecież chyba koncert poświęcony twórczości Smetany należało było zrobić, ten ej że cały świat muzyczny obchodził uroczyście tę rocznicę.

* * *

W *Nowym Jorku* ma stanąć pierwsze narodowe konserwatorjum muzyczne. Dotychczas sprawami nauczania muzyki sfery oficjalne wcale się nie interesowały, po trochu jednak sztuka wywalcza sobie równouprawnienie w amerykańskich umysłach. Z chwilą kiedy się przekonali o konieczności, a raczej poczuli potrzebę sztuki, amerykanie nie szczędzą pieniędzy. To też gmach poświęcony nauce muzyki ma kosztować 15 miljonów dolarów. Ma zawierać: salę koncertową na 2500 osób, salę kameralną na

600 osób, teatr z najnowszemi urządzeniami na 1200 osób, 25 klas zespołowych, każda z organami, 40 klas fortepianowych, 3 sale dla klas wyższych z nowoczesnemi organami każda i 30 sal do śpiewu. — Tak ma wyglądać konserwatorjum po amerykańsku!!

*

Ryszard Strauss, którego ustąpienie z opery wiedeńskiej było przynajmniej dla Niemiec i Wiednia wielką sensacją, dał się podobno przebłagać i wraca oczywiście z wielkiemi zastrzeżeniami — na dawne kierownicze stanowisko.

*

W Anglji dojrzewa sprawa założenia stałej Brytyjskiej Opery Narodowej. Jak wiadomo, niema tam stałych teatrów operowych, a co sezonu zjeżdża jakaś trupa (Włosi, Niemcy czy Francuzi) i ulokowawszy się w którymś z teatrów londyńskich daje szereg przedstawień, a następnie z tym samym repertuarem wyrusza na prowincję. Londyński ruch muzyczny w tym sezonie ma — według Revue Musicale — prawicowe tendencje, a jakby na przekor właśnie Królewskie Tow. Filharm. daje stosunkowo najwięcej lewicowych dzieł. pomiędzy któremi na pierwszem miejscu będą oczywiście Pacific 231 *Honeggera* i koncert fortepianowy *Strawińskiego;* programy zaś innych towarzystw podają same znane dzieła.

*

Włochy. Według starego zwyczaju teatry rozpoczynają sezon w dzień św. Szczepana. W tym roku, pod wpływem czynników nacjonalistycznych teatry miały grać na otwarcie dzieła włoskich kompozytorów. Nie wszędzie jednak się to udało, bo dużo teatrów wystąpiło z Wagnerem, w którym włosi zaczynają się dopatrywać wzorowego bel canta (Meistersingerzy).

Toscanini ma zamiar wystawić ostatnią (?) operę Puccini'ego „Turandot". Na wiosnę wyjeżdża La seala do Paryża.

*

Niemcy. Pruskie ministerjum oświaty zawarło umowę z firmą Breikopf i Härtel, dotyczącą dalszego ciągu wydawnictwa „Denkmäler deutscher Tonkunst". Pierwsza serja ma obejmować dwadzieścia tomów! Dziwne jakieś rzeczy w tych Niemczech się dzieją. Ich finansowe położenie zdaje się nie jest lepsze od naszego, a jednak jakoś znajdują pieniądze „do wyrzucenia" na cele kulturalne — i może dlatego ich więcej mają! Kiedyż to nasze pleśniejące i ginące „Monumenta" znajdą wydawcę?

Planowane w Lipsku na wrzesień u. r. trzydniowe uroczystości Händlowskie odłożone zostały do czerwca (6—8) 1925 r. Program uroczystości obejmować ma wszystkie dziedziny twórczości Händla.

We Fryburgu w Br. odbył się bardzo ciekawy wieczór muzyki barokowej na słynnych organach Praetoriusa. Program obejmował dzieła organowe: Frescobaldi'ego Frobergera, Scheidta, Praetoriusa, Pachelbela, Buxtehude, Sweelincka i Lübecka. Prelekcje wygłosił prof. dr. Gurlitt.

*

Szwajcarja. Ruch muzyczny większych miast szwajcarskich znajduje się pod znakiem „najmłodszych" i „młodszych". Nie ma programu koncertu w Genewie czy Lozannie Bazylei czy Zurychu bez Ravela, Strawińskiego, Debussy'ego, Prokofiewa, Busoniego, Hindemitha, R. Zenecka, Schönberga, Honeggera. Obok tego, jako znakomite, a zdrowe antidotum mają duże powodzenie koncerty stare, renesansowej muzyki. (Chyba! bo po Strawińskim taki Schumann nie bardzo...).

*

Francja. Wielka opera paryska wystawiła bardzo słabą operę Ch. M. Widora p. t. „Nerto". Widor należy do rzędu najznakomitszych organistów francuskich, których kultura i tradycja niema sobie równych w żadnym narodzie. Jako kompozytor organowy Widor ma więcej powodzenia, natomiast opera jego jest bardzo słabą.

Fritz Kreisler po dłuższej przerwie znów koncertuje w Europie. Jego dwa koncerty w operze paryskiej miały niebywałe powodzenie.

Rosjanie założyli w Paryżu (podobnie jak w Berlinie) swoje konserwatorjum, które ma swą siedzibę w domu Pleyel'a. Kierownictwo leży w ręku komitetu złożonego z kilku osób, a między profesorami znajdować się ma S. Prokofiew (instrumentacja).

PISMA.

Muzyka i Śpiew, Kraków, styczeń. Artykuł wstępny: Nasza kultura muzyczna jej stan i warunki rozwoju. Fryderyk Chopin (dalszy ciąg artykułu z okazji 75-letniej rocznicy śmierci). *Kochanowski*: Psalmy XXXV i XXXVI. Dodatki muzyczne: *M. Gomółka*: Psalmy XXXV i XXXVI w oprac. Dr. Reissa, nieznane kolendy w oprac. na chór męski X. Chlondowskiego i piosenki ludowe w oprac. Garbusińskiego i Migacza.

Kurjer Poznański Nr. 4. *Zdzisław Jachimecki*: Miscelanea rzymskie.

Dziennik Poznański Nr. 1. *Henryk Opieński*: Z muzycznej karty żałobnej ubiegłego roku (Ferrucio Busoni, Gabryjel Fauré i Giacomo Puccini).

Wiadomości literackie Nr. 2. Warszawa. *ji.*: Sprawozdanie z nowych książek muzycznych. Chybińskiego: Instrumenty muzyczne Podhala, Opieńskiego: Moniuszko, Opieńskiego: Chopin, Reiss: Skrzypce i ich budowa, Reiss: Encyklopedja, Nejedly: Smetana.

Kurjer Poznański Nr. 8. *Ł. Kamieński*: O muzyce czeskiej.

Świat Nr. 2. Warszawa. *st.*: Pobieżny artykuł o życiu muzycznem Poznania.

La Revue Musicale. Paryż, grudzień. *Paul Dukas*: Adieu à Gabriel Fauré. *Georges Auric*: Gabriel Fauré. *De la Laurencie*: Les idées de stendhal sur la musique. *Calvocoressi*: Après Moussorgsky, Borodine. *Basch*: Le Romantisme de Schumann. Scholzer: Serge Liapounov.

Signale, Berlin Nr. 1. *Chop.*: Musikalisches Neujahr. *Heinrich*: Siegfried Wagner Tage in Erfurt.

Schweiz. Musikpädagogische Blätter (Feuillets de Pédagogie mus.) *Gysi*: Puccini. *A Serieyx*: La musique dans l'Antiquité. Musique et Musiciens.

La Courier Musical, Paryż, No. 1 *Laloy*: Les deux Cortèges. *Beuvet*: A propos du cinquantenaire de l'opéra. *Tenroc*: L'opéra pendant la guerre. *Lassègue*: Etudes critiques sur la musique haïtiene.

Schweizerische Musikzeitung, Zürich Nr. 1. *G. B.*: Ein schweizerisches Weihnachtsoratorium. Sprawozdanie rocznej działalności szwajcarskiego związku śpiewaczego (Eidgenössischer Sängerverein).

Programy tegorocznych koncertów Międzynarodow. Tow. Muzyki współczesnej.

Praga. Pierwszy Koncert 15. 5. 1925. *Busoni*: Berceuse élégiaque. *E. Toch*: Fünf Stücke für Kammerorchester, op. 33. *R. Manuel*: Tempo di Ballo. *R. Réti:* Zwei Stücke für Pianoforte n. Orchester. *v. Rieti*: suita balet. „Arka Noego". *P. A. Pisk*: Partita. *R. Karel:* poemat symf. „Demon".

Drugi Koncert: 17. 5. *Heinrich Kaminski*: Concerto grosso für Doppel-Orch. *G. Kosa*: sześć utworów na wielką orkiestrę. *F. Finke*: Pożegnanie (poemat symf.) *B. Martinu*: HalfTime. R. v. Williany: Pastoral-Symfonie.

Trzeci Koncert: 19. 5. *E. Křenek* Concerto grosso No. 2. *G. Fr. Malipiero*: Variazioni senza Tema (fort. i ork.) *v. Novak*: Toman i nimfa leśna (poemat symf.) *D. Milhaud:* Fragments Symphoniques du drame „Protée". *O. Strawinsky*: Symphonie d'instruments à vent. *B. Bartók*: Tanz-Suite.

Wenecja. Koncerty muzyki kameralnej. Pierwszy Koncert. *Schulhoff*: Kwartet smyczkowy. *G. Fauré:* L'horizon chimerique. (na głos z fortepianem). *H. Eisler*: Duet na skrzypce i wiolончz. *Al. Eichheim*: 1) Nocturnal Impressions of Peking, 2) Korean sketch (orkiestra kameralna). *W. Grosz:* Jazzband (skrzypce i fortepjan). *Heitor Villa-Lobos*: 1) Epigrammas ironicos sentimentales, 2) Historietta. *P. Hindemith*: Kammermusik No. II für obligates Klavier u. 12 Soloinstrumente.

Drugi Koncert. *C. Cassadó:* sonata na wiolonczelę i fortepjan. *S. Feinberg:* 3 preludja na fort. *Z. Szekely:* sonata na skrzypce solo. *M. Butting*: 5 komp. na kwartet smyczkowy z op. 26. *L. Vycpalek*: Trzy pieśni. *L. Janacek:* Kwartet smyczkowy.

T r z e c i K o n c e r t. *E. W. Korngold*: Kwartet sm., op. 16. *Jacques Ibert*: Deux mouvements pour deux flutes, clarinette et basson. *A. Honegger*: Sonata na wiolonczelę i fort. *A. Roussel*: Joueurs de flûte. (flet i fort.) *M. Ravel*: Tzigane (skrzypce i fort.) *V. Rieti*: Sonata per pianoforte, oboe, clarinetto e fagotto.

C z w a r t y K o n c e r t. *M. Labroca*: Kwartet sm. *A. Schnabel*: sonata fort. *R. Vaughan Williams*: Merciltes Beanty. (3 ronda na głos, 2 skrzypiec i czelo), *A. Schönberg*: Serenada op. 24.

P i ą t y K o n c e r t. *K. Szymanowski*: Kwartet sm. *G. Fr. Malipiero*: Le Stagione italiche. *C. Rugglers*: Angels (6 tromb.) *I. Strawinsky*: Sonata fort. *L. T. Gruenberg*: Daniel Jazz (śpiew i mała orkiestra).

Programy powyższe zostały ułożone przez sędziów, wybranych na zgromadzeniu delegatów Międzynarodowego Tow. Nowej Muzyki, w sierpniu 1924, w Salcburgu. Do koncertów w Pradze jako sędziowie zostali wybrani pp.: André Caplet, Alfredo Casella, Egon Wellesz i Vaclav Talick. Do koncertów w Wenecji, pp.: André Caplet (zrzekł się — na jego miejsce Zoltan Kodaly), Alfredo Casella i Egon Wellesz. Na zaproszenie jednego z członków sekcji szwajcarskiej zebrali się sędziowie w Winterthur i ustalili wyżej podany program.

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczać będziemy wiadomości z działalności Związków i Kół związkowych Komunikaty do ogłoszenia muszą być do 10 i 25 każdego miesiąca dostarczone do biura Związku.)

Redakcja „Przeglądu Muzycznego“.

Na marginesie protokółu „Zjednoczenia polskich Związków Śpiewaczych“.

Krótka treść protokółu posiedzenia organizacyjnego „Zjednoczenia polskich Związków Śpiewaczych“ zawiadomiła czytelników „Przeglądu Muzycznego“ o tym fakcie, którego istotnej doniosłości dziś nikt jeszcze przewidzieć nie jest w stanie. Wiemy wszyscy — ze wszystkich trzech byłych zaborów, jakie znaczenie społeczno-artystyczne a przytem polityczne miały wszystkie zrzeszenia chóralne — czy one będą „Lutniami“ w b. Kongresówce i b. Galicji czy „Kołami śpiewaczemi“ w Wielkopolsce, na Pomorzu, na Śląsku. — Te wszystkie zrzeszenia były właściwie już wówczas „zjednoczone“ nicią niewidzialną ale silną — wspólnej pracy dla utrzymania pieśni polskiej — a przez nią ducha polskiego. — Dzisiaj Zjednoczenie to odbywa się w sposób oficjalny z całym aparatem koniecznej techniki posiedzeń, statutów, wyborów. — Że przy takiej pracy muszą wyjść na jaw różnice poglądów na tę właśnie „techniczną“ stronę jednoczenia się, jest rzeczą zupełnie naturalną; że „dzielnicowość“ tu i ówdzie odezwie się w sposobie ujmowania sprawy i to wybaczyć trzeba ale wszyscy muszą skupić uwagę na ten cel jawny, jaki obecnie przyświecać winien wspólnym zamierzeniom, którym jest przedewszystkiem *podniesienie polskiej muzycznej kultury*. Już nie podtrzymywanie jakiegoś w tajemnym uro-

czysku chronionego płomyka świętego znicza — ale praca publiczna na służbie polskiej sztuki. Jest to jedyna może praca, w której tak zwanemu amatorowi, dyletantowi danem jest służyć sztuce bezpośrednio, na równi z fachowym artystą-muzykiem.

Amator nie zdolny do samodzielnego wykonywania w sposób prawdziwie artystyczny utworów wokalnych może się stać jako cząstka zbiorowa zespołu, kierowanego ręką artysty-muzyka, współczynnikiem najbardziej podniosłej artystycznej produkcji. Wchodzi on w bezpośrednią styczność z produkcją artystyczną. Ale ten fakt właśnie nakłada na niego obowiązki. Obowiązki te rozumieją tem lepiej członkowie chóru, im poziom ich intelektualny (i oczywiście muzykalność! nie mówiąc już o gatunku głosu) będzie wyższy, im zrozumienie zadań artystycznych większe.

Różnolitość życia społecznego i intellektualnego Polaków pod dawnymi zaborami sprawiła, że w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat sprawa zespołów śpiewaczych ukształtowała się inaczej w Wielkopolsce, inaczej w Kongresówce inaczej w Galicji. W Wielkopolsce stanęła ona przedewszystkiem — mimo początkowych trudności — na silnem organizacyjnem podłożu; społeczeństwo umiało tu wyzyskać, względną zresztą, praworządność pruską a będąc w niższych swych warstwach więcej oświecone niż w Kongresówce i w Galicji potrafiło objąć siecią kół śpiewaczych małe miasteczka a nawet wioski. W Kongresówce i Galicji zespoły chóralne tworzyły się wyłącznie prawie wśród inteligencji — przytem Galicja czyli Małopolska posiadała przywilej ładnych głosów. Zjednoczenie zatem jakie dziś nastąpiło, musi uwzględnić te różnolite warunki rozwoju zespołów chóralnych w byłych trzech zaborach. Współpraca powinna przedewszystkiem zacząć się od zorjentowania się, *czego komu niedostaje* i czem „sąsiad sąsiadowi“ może się przysłużyć.

Nie kto komu ma czem „zaimponować“ ale w czem *„może pomóc“*. — I pod tym względem obraz jasno się przedstawia: rezultaty artystyczne osiągnięte przez chóry złożone z inteligencji czy to będzie Echo krakowskie, Harfa warszawska czy Echo lwowskie lub wszystkie „Lutnie“ w b. Kongresówce i b. Galicji powinny zachęcić *inteligencję wielkopolską* do tworzenia podobnych chórów — a już istniejącym kołom wielkopolskim, pomorskim czy śląskim dodać *bodźca* do pracy zamierzonej na *wyższą artystyczną* skalę. — Rezultaty *organizacji* Związków śpiewaczych zachodnich kresów powinny stać się zachętą dla reszty ziem polskich w stworzeniu podobnego systemu, rozciągającego się na małe miasteczka lub wsie! dobre chęci nauczycieli ludowych i organistów mogą tu mieć wielkie znaczenie. — A jakie rezultaty cywilizacyjne i społeczne wynikną z takiej pracy, to o tem chyba przekonywać nie trzeba.

Kierowanie tą pracą wzajemnego przenikania, ujednostajnienie sprawy rozsądzania śpiewaczych konkursów — wzajemne zbliżanie się, bliższe poznawanie, oto są cele, jakie musi mieć na oku

przyszły Zarząd „Zjednoczenia polskich Związków śpiewaczych“. *H. O.*

W streszczeniu protokółu z posiedzenia organizacyjnego, umieszczonym w I-ym Nrze Przeglądu pod punktem *4-tym* (Komisja rejestracji i prac wstępnych) opuszczono nazwisko *Dr. Niezgody.*

ZWIĄZEK WIELKOPOLSKI.

Z biura Związku.

Szanownym zarządom okręgowym zwracamy uwagę, by zebrania Delegatów odbyły się koniecznie przed 15 lutego.

Do 1-go numeru „Przeglądu Muzycznego“ dołączone formularze do sprawozdań prosimy wypełnione **najpóźniej do 15 lutego** do odnośnego Zarządu Okręgowego nadesłane.

Walne Zebranie Delegatów Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego odbędze się w niedzielę 1 marca b. r. Wnioski do Walnego Zebrania muszą być najpóźniej do 15-go lutego nadesłać.

Składki za rok 1924 zapł.:

Wyrzysk 23 zł., Damasławek 20 zł., Chodzież 18,50 zł., Wilkowyja 17 zł., Skoraszewice 10 zł., Kleszczewo 5 zł., Bydgoszcz-Lutnia 29 zł., Bukówiec 28 zł., Odolanów 10 zł., Janków zal. 10 zł., Szubin 51 zł., Golejewko 31,50 zł., Gąsawa 15,50 zł., Nowawieś-Mochy 34,50 zł., Miasteczko 28 zł., Rydzyna 23 zł., Szamocin 13 zł., Zaborowo 20 zł., Bukownica 10 zł., Grabów 15,50 zł., Kobierzyska 15 zł., Śnieciska 12,50 zł., Doruchów 14 zł., Mórka 15 zł., Koźmin 24 zł.

Zaległości za r. 1924 wynoszą:

76 Kół razem 1800 zł. składek, do tego dochodzi rachunek za „Śpiewaka“ i nuty 1450 zł. Są to zaległości za wielkie — i zmiana na lepsze konieczna; tylko przy zdrowym stosunku finansowym — może się Związek nasz normalnie rozwijać. WYDZIAŁ.

Środa. 18. b. m. odbyło się zebranie Delegatów nowego Okręgu IV. Zarząd tworzą d. d. Bembnista, prezes; Doer, wiceprezes; I. Nowak, dyrygent; Kępiński, skarbnik; Woliński, sekretarz.

Do Okręgu należą: Miłosław, Środa, Kórnik, Nowemiasto n. W., Zaniemyśl, Śnieciska, Gułtowy, Kleszczewo, Krzesiny, Sulencinek, Dominowo, raz. 11 Kół.

Poznań. 25-te Roczne Walne Zebranie „Harmonii“, odbyło się przy licznym udziale członków 14. b. m. Przewodniczył d. Barwicki. Ze sprawozdań wynika jasno, że „Harmonia“ to jedno z najlepiej zorganizowanych Kół. Kierownictwo chóru dzierzy d. prof. Kwaśnik, sercem i duszą oddany, stąd też występy „Harmonii“ należą bezwarunkowo do lepszych popisów o wysokim poziomie artyzmu.

Zarząd tworzą d. d.: I. Kaczmarek, prezes; F. Zaradniak, sekretarz; K. Radzimirski, skarbnik. Z okazji 25-cio lecia zamianowało Walne Zebranie 4 członków członkami honorowymi, pomiędzy temi znany działacz społeczny d. T. Gertych.

Uroczysty obchód przewidziany jest na jesień b. r. *Z.*

Poznań. Roczne Walne Zebrania odbyły się:

„Halka“ 12. b. m., prezesem jest d. Mniejżeński, dyr. A. Klichowski.

„Chopin“ 18. b. m., prezesem jest d. K. T. Barwicki.

„Dembiński“ 18. b. m., prezesem jest d. Szymanowski, dyr. St. Siedlewski.

„Moniuszko“ 18. b. m., prezesem jest d. Dyzert, dyr. prof. W. Raczkowski.

„Moniuszko II“ 19 b. m., prezesem jest d. J. Szkódliński, dyr. d. Haremza.

„Arion“ 19. b. m., prezesem jest d. radca Jaworski, dyr. K. Pendowski.

Międzychód. Staraniem „Lutni“ odbyło się przedstawienie amatorskie „Skalmierzanki“ z ogromnem powodzeniem. Zadania „Lutni“ w miasteczku

do niedawna zupełnie niemieckiem bardzo poważne — to też szczere życzenia do dalszej wytrwałej pracy składa Red. „Przeglądu Muzycznego“. *B.*

Z ZWIĄZKU POMORSKIEGO.

Toruń. Koło Śp. „Dzwon“ odbyło 10. 1. b. r. swe doroczne Walne Zebranie. Chór liczy przeszło 50 osób — dyrygentem jest d. J. Marcinkowski. Prezesem d. J. Ratajski, sekretarzem d. B. Kubiak. Duch w Kole dobry. Na zebraniu byli też obecni: prezes Związku d. Makowski i przedstawiciele Kół d. Antczak (Moniuszko), d. Joek (Halka-Podgórz). *B. K.*

ZWIĄZEK KIELECKI.

Powstanie Związku (9 listopada 1924) było wynikiem konieczności, teren bowiem Województwa Kieleckiego, położony w sąsiedztwie wysoko pod względem kultury muzycznej postawionych dzielnic nie mógł pozostać za nimi w tyle i musiał skupić się samoistnie, należenie zaś do Związku Mazowieckiego jest niemożliwe z powodu zbyt wielkiego oddalenia.

Mamy w Województwie czynnych przeszło 20 Towarzystw Spiewaczych i Muzycznych chodzących dotychczas luzem, bez jasno określonego programu pracy. Najbliższy, projektowany już przez Zarząd Związku Zjazd dyrygentów zbliży je do siebie, a Zarząd wpłynie na zawiązanie między nimi współżycia Dotychczas jeszcze wyszukuje się na pół zamarłe chóry i zespoły słabe wegetujące w zapadłych miasteczkach Województwa, które pragnęlibyśmy choćby ciepłym słowem pobudzić do czynu.

Niezależnie od prac czysto organizacyjnych Zarząd stara się przyjść już zrzeszonym Towarzystwom z pomocą w sprawach związanych z pracą na polu artystycznym. Rozesłano więc okólniki w których podano wiadomości o życiu śpiewaczym oraz wskazówki co do prowadzenia nauki śpiewu, układania repertuarów i t. p. Ponadto rozesłano kwestjonarjusze, po których wypełnieniu i zwróceniu przez wszystkie T-wa Zarząd Związku będzie miał dokładny obraz nietylko obecnego składu ilościowego i zaopatrzenia materjalnego, ale także zamierzeń na przyszłość, potrzeb i niedomagań poszczególnych Towarzystw. Teren Województwa podzielono na 6 okręgów z wyznaczeniem siedzib Zarządów Okręgowych, w prasie zaś umieszczono dwukrotnie odezwy nawołujące do organizowania chórów i łączenia się w Związku Wojewódzkim.

Praca, mimo stosunkowo krótkiego czasu, wchodzi na terenie Województwa Kieleckiego na normalne i racjonalne tory, rozwija się pomyślnie, a zrozumienie ideji Pieśni wzrasta, czego dowodem jest powstanie nowych chórów robotniczych w ośrodkach przemysłowych.

Pierwszy zjazd śpiewaczy, wprawdzie nie zakrojony na szerszą skalę, bo tylko brały w nim udział chóry Kielc i Radomia odbył się 9 listopada ub. r., drugi odbędzie się w Radomiu w ciągu miesiąca lutego, na wiosnę zaś, mianowicie w miesiącu maju b. r. projektowany jest pierwszy walny Zjazd Towarzystw Śpiewaczych, Województwa Kieleckiego. Przygotowywanie programu tego Zjazdu jest już w toku.

J. Mazuro, tekretarz.

DO WSZYSTKICH KÓŁ CAŁEJ POLSKI!

Prosimy o podawanie krótkich wiadomości o życiu Kół, koncertach i ważniejszych wydarzeniach — by „Przegląd“ stał się prawdziwym „organem śpiewaczym“.

Zaproszenie do przedpłaty!

Jakkolwiek rozesłaliśmy „Przegląd“ do wszystkich Kół, których adresy posiadamy (Związków Mazowieckiago, Małopolskiego i Kieleckiego) — to dotąd tylko kilka Kół nadesłało przedpłatę i zamówienie.

„Przegląd“ jako jedyny łącznik pomiędzy wszystkiemi Związkami — a tem samem wszystkiemi Kołami — winno każde Koło abonować!

Pospiech z zamawianiem konieczny by módz ustalić liczbę Abonentów i liczbę drukujących się egz. „Przeglądu“.

Zamówienia przyjmuje Eksp. „Przeglądu“ Poznań, Półwiejska 35 — tel. 3687. P. K. O. Poznań 204920.

Wydział Wielkop. Związku Śpiewaczego i Redakcja „Przeglądu Muzycznego“.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA“ w Poznaniu